

MULHERES QUE AMAM MULHERES: UMA INVESTIGAÇÃO NA HISTÓRIA DAS ARTES VISUAIS

Lívia Auler

Mestranda em Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte, pelo PPGAV UFRGS e graduanda em Artes Visuais – Bacharelado, na mesma instituição. A primeira formação foi em Comunicação Social – Jornalismo, pela PUCRS. Em suas pesquisas, dedica-se às relações entre artes visuais e questões que permeiam o feminismo e a homossexualidade feminina. Faz parte do coletivo “Nítida – fotografia e feminismo”, onde pesquisa sobre a mulher na história da fotografia.

Resumo. Este artigo investiga a produção de mulheres artistas que direcionaram sua obra para as questões da lesbianidade. A fim de melhor contextualizar a pesquisa, serão feitas, primeiramente, algumas considerações sobre a exclusão das artistas mulheres ao longo da história das artes visuais. A partir disso, podemos chegar ao ponto crucial: a dupla invisibilidade de artistas lésbicas. Após essas considerações, será feito um resgate histórico, de forma resumida, de algumas artistas lésbicas que fizeram de seu trabalho um instrumento de luta e posicionamento político e que, paralelamente ao movimento feminista, procuraram trazer visibilidade às mulheres que amam outras mulheres.

Palavras-chave. história da arte, artes visuais, lesbianidade, mulheres artistas, artistas lésbicas.

WOMEN WHO LOVE WOMEN: AN INVESTIGATION INTO THE HISTORY OF THE VISUAL ARTS

Abstract. This article investigates the production of female artists who directed their work to the issues of lesbianism. In order to better contextualize the research, some considerations will first be made about the exclusion of female artists throughout the history of the visual arts. From this, we can arrive at the crucial point: the double invisibility of female lesbian artists. After these considerations, a brief historical rescue will be made of some lesbian artists who have made of their work an instrument of struggle and political



positioning and that, parallel to the feminist movement, have sought to bring visibility to women who love other women.

Keywords. art history, visual arts, lesbianism, women artists, lesbian artists.

Na história da arte, durante muito tempo, os trabalhos feitos por mulheres foram largamente desconsiderados: “Historiadores da arte do século XX possuem fontes suficientes para mostrar que mulheres artistas sempre existiram, mas eles as ignoram” (Pollock; Parker, 2013, p. 6). Interrogar-se “por que não houve grandes mulheres artistas?” (Nochlin, 2016), portanto, é fundamental e se coloca como base para chegarmos à questão: por que não houve grandes artistas lésbicas?

Ao refletir sobre a primeira pergunta, a autora sugere que a arte não é livre, e sim influenciada por forças sociais determinadas por instituições e estruturas específicas e definidas. Entre elas está, principalmente, a ideologia patriarcal – que, dentro do campo das imagens, trabalha no nível dos signos e reproduz fortemente o padrão tradicional.

O gênero dominante e soberano da arte – e da história como um todo – é claramente definido e seu lugar privilegiado foi, constantemente, construído e protegido. Dentro desse contexto, o “mito do grande artista” é um tanto tendencioso e discriminatório (Nochlin, 2016).

A arte não é um espelho. Ela faz a mediação e representa relações sociais em um esquema de signos que, para poder ser significativo, requer um leitor receptivo e pré-condicionado. E é neste nível, do que esses signos conotam, que, frequentemente inconscientemente, a ideologia patriarcal é reproduzida. (Pollock; Parker, 2013, p. 119)

Os homens não só determinaram os critérios de grandeza, como também tiveram controle sobre quem teria os meios para alcançá-la. O impedimento do estudo do modelo nu, por exemplo, fazia com que as mulheres não fossem capazes de adquirir as ferramentas necessárias com as quais poderiam produzir os tipos de pintura que, de acordo com a teoria acadêmica, eram o teste e a prova da ‘grandeza’. Assim sendo, “a pintura do nu foi muito mais do que uma mera questão de habilidade ou forma’ ela foi a parte crucial de uma ideologia” (Pollock; Parker, 2013, p. 115).



Um dos grandes motivos para a mulher lésbica não ter sido reconhecida como artista e/ou não ter sido devidamente representada dentro da história da arte é, provavelmente, por ela fugir da lógica patriarcal. Monique Wittig (1992) chegou à provocação de que “a lésbica não é uma mulher”, pois o conceito de mulher está estritamente relacionado a um sistema patriarcal e heterossexual, do qual a lésbica se recusa a fazer parte.

Não é segredo que o medo e o ódio aos homossexuais permeia a nossa sociedade. Mas o desprezo por lésbicas é distinto. Ele é diretamente enraizado na aversão à mulher autodefinida, à mulher autodeterminada, à mulher que não é controlada pela necessidade, imperativo, ou manipulação masculina (Dworkin, 1978).

A sociedade em que vivemos ainda é visivelmente heteronormativa, e isso se mantém através dos mais variados discursos e práticas. A idealização do romance heterossexual é propagado massivamente na arte, na literatura, na mídia, na propaganda (Rich, 2010) e, conseqüentemente, em toda a vida cotidiana. Especialmente na mulher, por diversas razões ligadas ao peso histórico de subalternidade, essa falsa sensação de escolha da heterossexualidade é bastante presente e, assim sendo, torna-se um “meio de assegurar o direito masculino de acesso físico, econômico e emocional às mulheres” (Rich, 2010, p. 34).

O padrão heterossexual, assim como o lugar privilegiado do gênero masculino, foi cuidadosamente programado para ser mantido dentro da organização da sociedade. Além da idealização romântica do casamento, a heterossexualidade compulsória tem se fixado através do apagamento e da destruição de registros, memória e imagens documentando a realidade da existência lésbica (Rich, 2010). Ainda de acordo com Adrienne Rich, a sensualidade erótica entre mulheres – quando não feita como um produto para a apreciação masculina – tem sido o fato mais violentamente apagado da experiência feminina.

Como um exemplo do inegável apagamento da sexualidade implícito em algumas biografias, é interessante observar o livro *A Female Focus: Great women photographers* (Horwitz, 1996). A autora não só oculta a homossexualidade de duas fotógrafas, Alice Austen e Berenice Abbott, como afirma que elas eram solteiras – sendo que a primeira viveu com a mesma parceira, Gertrude Tate, durante 50 anos. Abbott, por sua vez, teve um relacionamento de 30 anos com Elizabeth McCausland.

Sobre a escassez de imagens de mulheres lésbicas, a fotógrafa e pesquisadora Tessa Boffin comenta, ao escrever para a coleção *Lesbian Subjects: A Feminist*



Studies Reader, que existe pouquíssima representação para a quantidade de “desejos” entre mulheres: “os fardos impostos por esta escassez de representação podem, entretanto, ser superados se formos além de nossos arquivos empobrecidos para criar novos ícones” (Vicus, 1996, p. 123).

A mulher lésbica, mais especificamente no campo das artes visuais, pode ser considerada, portanto, duplamente invisível: primeiramente por ser mulher e, ainda, por se relacionar afetiva e sexualmente com outras mulheres. Ela não está conectada, de diversas formas, aos homens e, por isso, pode ser condenada a uma enorme marginalidade. Apesar disso, são muitas as mulheres que se relacionavam com outras mulheres e, mesmo com poucos registros, algumas delas deixaram rastros – alguns mais explícitos e outro menos – que atualmente podem ser revistos e reinterpretados.

Os anos durante e após a 1ª Guerra Mundial reconfiguraram a sociedade e abriram alguns espaços e profissões para as mulheres, especialmente pela mudança da base econômica de rural para industrial. Junto com isso também apareceram novas categorias sociais possíveis, como as mulheres adultas não casadas, mulheres solteiras, celibatárias ou, ainda, as mulheres sem homens – termos que, por muito tempo, podem ter contribuído para encobrir a palavra lésbica.

É nesse contexto, do período entre guerras, que Tirza True Latimer (2005) explora o surgimento de um senso de identidade coletiva entre as mulheres lésbicas. No livro *Women Together / Women Apart – Portraits of Lesbian Paris*, ela fala especificamente da capital francesa, onde um número maior de artistas lésbicas passaram a se mostrar publicamente e a retratar a vida entre mulheres.

Essa identidade lésbica inicial foi bastante ligada a um apresentar-se de forma considerada mais masculina – tanto nas vestimentas quanto no comportamento ou nos hábitos, como, por exemplo, o de fumar charutos. Segundo Latimer, isso provavelmente acontecia para que as lésbicas pudessem mostrar aos homens que elas não estavam disponíveis para eles; ou, ainda, o quanto elas estavam no mesmo nível que eles: “Minhas vestimentas dizem para o homem: eu sou sua igual... Se esses que usam cabelo curto e camisas com colarinho engomado têm toda a liberdade, todo o poder, então.. eu irei também usar cabelo curto e camisas com colarinho engomado” (Latimer, 2005, p. 25), palavras da psiquiatra feminista Madeleine Pelletier.



Romaine Brooks, italiana que passou grande parte da vida em Paris, foi uma das primeiras artistas a direcionar seu trabalho conscientemente para gerar uma nova imagem visual da mulher lésbica (Chadwick, 2012). Um bom exemplo é o autorretrato de 1923, onde a artista aparece com um chapéu, cabelo curto, vestimentas masculinas e um olhar firme e penetrante (apesar de um pouco ocultado pela sombra do chapéu, o que também foi interpretado por Latimer como uma ambiguidade entre visibilidade e invisibilidade).

A obra *Lady Troubridge* (1924), traz o retrato de uma mulher (Una Troubridge, escultora e tradutora britânica) com um monóculo – acessório bastante popular entre as lésbicas da época. Monocle era, inclusive, o nome de um bar onde essas mulheres se encontravam, em Paris. Outro retrato, de 1920, traz a parceira de vida de Brooks, Natalie Barney, que está com vestimentas mais femininas e tem o título de “A amazona”. Apesar de ambas terem sido companheiras de vida por mais de 50 anos, pouco se fala do relacionamento entre as duas, que também incluía uma terceira mulher, Lily de Gramont, além de outras amantes ao longo do tempo.

Outra pintora francesa que, já no século XIX, desafiava a sociedade com suas vestimentas masculinas é Rosa Bonheur. Conhecida por retratar animais, ela precisava trabalhar em ambientes ao ar livre e inóspitos, e, por isso, obteve permissão escrita do governo francês para usar calças masculinas e botas reforçadas. Bonheur também tinha o cabelo bem curto, e novamente usava o tema de trabalho a seu favor: assim era melhor para trabalhar. Em sua época, ela foi uma pintora bastante reconhecida e seu quadro mais famoso é *The Horse Fair* (1853). Sua parceira de vida foi Nathalie Micas e, para viajarem juntas durante as férias, ambas precisavam se transvestir, pois não existia liberdade para duas mulheres viajarem sozinhas.

É justamente esse estereótipo, apresentado por artistas como Romaine Brooks e Rosa Bonheur, que Millie Wilson, na década de 1990, pretendia quebrar. Na instalação fotográfica *The Museum of Lesbian Dreams* (1990-92), Wilson utiliza-se de uma sequência de imagens achadas para fazer uma paródia da objetificação das mulheres lésbicas como mulheres masculinizadas, de cabelo curto e vestimentas masculinas. A artista recria, assim, um universo que por muito tempo foi obscurecido e negligenciado e, juntamente com isso, faz uma crítica à construção social da mulher lésbica, que está totalmente baseada no discurso heterossexual dominante.



Nos anos 1970, época importante para o movimento feminista nas artes visuais, surgiu o coletivo Lesbian Art Project (LAP). O grupo formou-se em 1977, no Woman's Building, em Los Angeles, como iniciativa da historiadora de arte Arlene Raven. O LAP não só procurava um resgate e uma aproximação da produção de artistas lésbicas, como também promovia eventos sociais e programas educacionais. Um dos projetos de destaque, entre diversos desenvolvidos, foi o *An Oral Herstory of Lesbianism*, uma mistura de cenas que incluíam sequências improvisadas, monólogos e performances. A peça, que era apresentada apenas para um público feminino, procurava aumentar a visibilidade lésbica e tratar sobre as experiências e as lutas vividas por lésbicas na sociedade contemporânea. O termo *herstory*, contido no título, é uma crítica a forma tradicional da história, sempre contada a partir da perspectiva masculina (*history* ligada à palavra *his*, dele; e *herstory* ligada à palavra *her*, dela). Apesar de ter sido negligenciado pela grande mídia, o projeto foi bastante aclamado nas mídias alternativas.

Outro trabalho interessante de ser citado é *Defaced Guerrilla Girls Poster* (2006), do coletivo *Ridykeulous*, que transforma o cartaz *The Advantages of Being a Woman Artist* em *The Advantages of Being a Lesbian Artist*. Com referência direta ao poster feito pelas *Guerrilla Girls* nos anos 1970, o cartaz original é rabiscado e adaptado, cheio de ironias e piadas, para ser direcionado às artistas lésbicas. Em 2014, as fundadoras do grupo, Nicole Eisenman e A.L. Steiner's, organizaram a exposição *Readykeulous by Ridykeulous: This is What Liberation Feels Like™*, no Museu de Arte Contemporânea de St. Louis (EUA). Para a exposição foram convidadas diversas artistas, as quais trouxeram um amplo panorama da produção de mulheres lésbicas que falam sobre sua sexualidade e identidade, ambas inseridas em uma sociedade heteronormativa. A exposição, assim como o trabalho do coletivo, envolve bastante polêmica por usar o termo supremacia lésbica.

Um tanto diferente do *Ridykeulous*, que possui um trabalho mais ativista e radical, o coletivo *LTTR* (inicialmente chamado *Lesbian to the Rescue*) se designa como um coletivo artístico feminista e *genderqueer*. O grupo trabalha contemporaneamente e possui um jornal anual. Segundo a co-editora, Emily Roysdon: "Nós não estamos protestando contra o que não queremos, nós estamos performando o que queremos" (Butler; Schwartz, 2010, p. 68).

Uma artista de destaque, especialmente quando se fala em representatividade lésbica nas artes visuais, é a americana Barbara Hammer. Após concluir o bacharelado em Artes na Universidade da Califórnia, seguido do mestrado em



literatura inglesa, em 1963, é no final da década de 60 que a artista decide passar da pintura para o vídeo. Interessada em abordar abertamente a identidade e a sexualidade lésbica, ela afirma que “um conteúdo radical merece uma forma radical” (Butler, 2007, p. 240).

Hammer explorou o vídeo de diversas formas, desde técnicas e câmeras experimentais até projeções em diferentes formatos e espaços arquitetônicos, como também projeções que circulavam em diferentes salas, fazendo com que o público seguisse o vídeo e se tornasse um receptor ativo. Os filmes considerados mais provocativos de sua carreira, como *I Was/ I Am* (1973) e *Dyketactics* (1974), foram realizados no início de sua trajetória. O primeiro fala sobre a sua própria experiência de “sair do armário”, enquanto o segundo é considerado o primeiro filme erótico feito por uma lésbica que explora explicitamente uma relação sexual entre duas mulheres.

Barbara Hammer, que fundou sua própria distribuidora de filmes, a Goddess Films, seguiu produzindo bastante nas décadas seguintes. Nos anos 1980 ela passou o foco para questões mais atuais da experiência queer, como a AIDS e, conseqüentemente, a censura. Já nos anos 1990 e 2000, a artista concentrou-se em filmes mais documentais, que trazem histórias suprimidas de diversos casais homossexuais.

Uma também pioneira do erotismo lésbico é Tee Corinne que, em seus desenhos e fotografias, explorou o corpo e a sexualidade feminina. Interessada em arte desde cedo, ela obteve graduação e mestrado em desenho e escultura. No início dos anos 1970, Corinne juntou-se ao movimento feminista e se assumiu como lésbica. Um de seus mais importantes livros de desenho é o *Cunt Coloring Book*, um caderno para colorir que contém diversos desenhos da genitália feminina, e que foi importante tanto para um estudo da anatomia feminina como também para a desmistificação dessa parte do corpo da mulher.

Também durante os anos 70, Corinne iniciou os trabalhos em fotografia. Suas fotografias mais conhecidas são feitas através da técnica de solarização, a qual ela utilizava-se não só para manter a privacidade das modelos, como também para passar uma ideia de algo universal. Muitas das imagens são explicitamente sexuais, com mulheres se acariciando e se beijando. Além da visibilidade lésbica, a artista preocupava-se com a inclusão de mulheres fora de um padrão dito tradicional: muitas vezes ela buscava mulheres de idades variadas, não-brancas e com alguma deficiência física.



Corinne participou ativamente do movimento feminista organizando e publicando diversos jornais alternativos, tanto da comunidade feminista no geral quanto especificamente para a comunidade lésbica. Entre 1976 e 1988 ela produziu mais de 50 capas para a publicação *Naiad*, pioneira em romances lésbicos. A artista participou, ainda, de duas exposições importantes para mulheres lésbicas nas artes visuais: *A Lesbian Show* (1978) e *The Great American Lesbian Art Show* (1980).

FOTÓGRAFAS: DE ALICE AUSTEN A PAOLA PAREDES

Alice Austen nasceu e viveu nos Estados Unidos e produziu entre o final do século XIX e início do século XX. Paola Paredes nasceu em Quito, no Equador, e sua produção se coloca a partir do século XXI – e segue em processo. Ambas são lésbicas e trabalharam/trabalham com a temática, em diferentes níveis, dentro de seus trabalhos fotográficos. A distância temporal e geográfica entre elas, aqui, é intencional; não apenas para englobar contextos distintos, mas principalmente para perceber as suas semelhanças e poder fazer um paralelo com outras fotógrafas.

Alice Austen nasceu em 1866, no estado de Nova York (EUA), e cresceu como a única criança na *Clear Comfort* – casa dos avós, onde vivia sua mãe e alguns tios. Quando ela tinha dez anos de idade, seu tio, que era capitão da marinha, trouxe para casa uma câmera fotográfica (acredita-se que era uma *dry plate* de fabricante britânico). Apesar da idade, ela ouvia com atenção as explicações sobre a câmera e logo teve permissão para manuseá-la. O outro tio, Peter, professor de química, ensinou Alice a lidar com os químicos e realizar as impressões. Quando Alice tinha 18 anos, suas fotografias já tinham uma qualidade considerada profissional.

Apesar de todas as dificuldades e preconceitos advindos daquele tempo, Austen registrou seu círculo de amigas – que, muitas vezes, aparecem explicitamente entre casais de mulheres (com trajes variados, desde vestidos longos até ternos masculinos). A fotógrafa também possui muitos registros de mulheres praticando esportes, como tênis e ginástica, e suas fotografias ilustraram o livro *Bicycling for Ladies*, de Violet Ward.

Em 1899, durante uma viagem de verão, Alice conhece Gertrude Tate em um hotel chamado *Twilight Rest*. As duas ficam rapidamente amigas e, a partir daí,



surge também uma grande história de amor. Gertrude, que era professora do jardim da infância e também instrutora profissional de dança, passou a visitar Alice regularmente e as duas também começaram a passar longas férias de verão juntas na Europa. Mas apenas em 1917 que as duas passaram a morar juntas, na Clear Comfort, mesmo com a desaprovação da família.

Ao longo de sua trajetória, percebe-se que Alice Austen buscou incansavelmente a visibilidade das mulheres, especialmente em momentos de união – o que gera uma potencialidade ainda maior. Ela foi uma artista que desafiou, em diversos sentidos, a sociedade tradicional que a cercava e que, até o fim, tentou invisibilizá-la como lésbica (pois, apesar de ser o desejo de ambas, Alice Austen e Gertrude Tate não foram enterradas juntas).

Paola Paredes, produzindo contemporaneamente, segue mostrando as diversas dificuldades que permeiam a vida da maioria dos homossexuais. Em seu projeto *Unveiled*, pelo qual ficou mais conhecida, ela registra o momento em que conta para a família sobre sua homossexualidade – ocasião, esta, ainda muitíssimo delicada para a maioria dos envolvidos.

Em seu projeto mais atual, *Until you change*, Paredes traz à discussão a brutal realidade das clínicas que prometem a “cura” da homossexualidade. A própria fotógrafa protagoniza as fotos – mas é importante destacar que tudo foi baseado em fatos reais, contados por pessoas que já estiveram internadas em tais locais. Neste projeto é apresentada a realidade do país natal de Paola, o Equador, mas ela atenta para o fato de isso acontecer em diversas partes do mundo.

Laura Aguilar, fotógrafa americana de origem mexicana, explorou questões de identidade lésbica centrada em mulheres de origem latina. Na série *Latina Lesbians*, a artista usa imagem e texto para desconstruir o estereótipo de lésbica e latina – para isso, ela registra mulheres de seu círculo e procura desassociar o corpo da mulher latina do olhar masculino, que a idealiza e sexualiza. Outras fotografias bastante conhecidas de Aguilar são seus autorretratos que exploram um corpo fora do padrão: uma mulher obesa que se coloca, nua, em diferentes paisagens.

Outra fotógrafa que procura desconstruir estereótipos, desta vez da mulher lésbica negra, é Zanele Muholi. Nascida na África do Sul, iniciou em seu país os estudos em fotografia e, em 2009, concluiu o Master of Fine Arts na Universidade de Ryerson, no Canadá. Em 2002, ainda no começo da sua carreira como fotógrafa, co-fundou a organização *Forum for the Empowerment of Women*



(FEW), dedicada à promoção de um espaço seguro para a reunião de mulheres lésbicas negras. Nessa época, a artista também realizou uma pesquisa sobre crimes de ódio contra homossexuais, a partir da qual foi desenvolvida sua primeira exibição individual, *Visual Sexuality: Only Half the Picture*. A mostra levantou discussões sobre assuntos como estupro corretivo, agressões físicas e AIDS.

Em seus trabalhos fotográficos, Muholi busca registrar a comunidade LGBT como um documento para futuras gerações. “Eu trabalhei duro para criar imagens positivas e socialmente significativas de lésbicas negras. E assim temos feito um movimento significativo em direção à nossa visibilidade. Tem sido minha principal missão garantir que aqueles que vêm depois de nós terão outros olhos para enxergar”, explica.

A fotógrafa contemporânea Catherine Opie, reconhecida dentro e fora da cena LGBT, também trabalha com retratos dentro do círculo de mulheres lésbicas. As séries *Being and Having* (1991) e *Portraits* (1993—1997) mostram suas amigas e amigos na cena gay na cidade de Los Angeles, misturando a tradicional fotografia de retrato com um tema ainda tabu e não tradicional. Em 1999, com a série *Domestic*, ela adentra as casas de mulheres lésbicas e retrata os casais em seu lar e no seu dia-a-dia.

CONCLUSÃO

Com este artigo, busco a abertura de diálogo para as questões da mulher lésbica no campo das artes visuais. Procurei fazer uma pesquisa, mesmo que ainda incipiente, sobre o panorama de produções de artistas lésbicas: a invisibilidade que circunda a questão, os estereótipos e tabus, os desafios e lutas. Foram apresentadas algumas artistas que, mesmo com todas as dificuldades, demonstraram seu amor e admiração por outras mulheres e, com isso, foram quebrando algumas barreiras – mesmo que lentamente e com a consciência de que ainda há muito para ser modificado.

A negação da realidade e da visibilidade da paixão entre mulheres tem representado “uma perda incalculável do poder de todas as mulheres em mudar as relações sociais entre os sexos e de cada uma de nós se libertar” (Rich, 2010, p. 40). É pensando em reduzir, mesmo que minimamente, essa perda histórica, que trago o tema à discussão.



REFERÊNCIAS

BUTLER, Cornelia. *WACK! Art and the feminist revolution*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2007.

BUTLER, Cornelia; SCHWARTZ, Alexandra (orgs.). *Modern women: women artists at the Museum of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art, 2010.

CHADWICK, Whitney. *Women, art, and society*. London: Thames & Hudson, 2012.

DWORKIN, Andrea. The power of words. *Massachusetts Daily Occupied Collegian*, Vol. 1, No. 1, May 8, 1978.

HORWITZ, Margot F. *A female focus: great women photographers*. Franklin Watts, 1996.

LATIMER, Tirza True. *Women together/Women apart: portraits of lesbian Paris*. New Jersey: Rutgers University Press, 2005.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

POLLOCK, Griselda; PARKER, Rozsika. *Old mistresses: Women, Art and Ideology*. New York: I.B. Tauris, 2013.

RICH, Adrienne. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*. Tradução: Carlos Guilherme do Valle. In: Revista Bagoas, n. 05, p. 17-44, 2010.

VICINUS, Martha. *Lesbian subjects: a feminist studies Reader*. Indiana: Indiana University Press, 1996.

WITTIG, Monique. *The straight mind and other essays*. Boston: Beacon, 1992.

